

Les altérités du corps théâtral : notes de travail

Anne-Marie Picard

Numéro 12, automne 1992

Le corps théâtral

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041180ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041180ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Picard, A.-M. (1992). Les altérités du corps théâtral : notes de travail. *L'Annuaire théâtral*, (12), 137–147. <https://doi.org/10.7202/041180ar>

Anne-Marie Picard

Les altérités du corps théâtral: notes de travail

Se poser la question du «corps théâtral» me semble convoquer autant de savoirs que ceux de l'anthropologie, de la psychologie, de l'histoire, savoirs aussi d'une pratique de la scène dont je n'ai que des rudiments. Puisque mon travail se situe à l'intérieur d'un atelier psychanalytique et porte principalement sur le corps dans la lecture et la pensée de sa sexualité¹, cet angle d'approche me donnera une visée certainement peu orthodoxe sur le problème posé ici. Je me contenterai donc de donner quelques prémices de directions à une réflexion qui pourra se prolonger ailleurs².

Quand j'entends «corps théâtral», la première question qui me vient à l'esprit, c'est celle-ci: s'agit-il de parler du corps spécifique de l'acteur, donc appréhendé du point de vue de sa production, ou d'un corps générique, appréhendé dans sa fonction anthropologique afin d'examiner comment il est théâtralisé à l'intérieur d'une production culturelle particulière? En d'autres termes, s'agit-il du corps de l'acteur comme support de signes, ou du corps humain tel que le théâtre le donne à voir, le représente? En quoi alors le théâtre approche-t-il le corps de façon spécifique? Notre théâtre ne dit-il pas la même chose que le cinéma, que la littérature quant au *corps occidental*? Est-ce parce que l'acteur et l'actrice sont

¹ Cf. ma thèse de doctorat de l'Université de Toronto (1992) sous le titre: *le Corps lisant: lecture, psychanalyse et différence sexuelle*.

² Voir par exemple notre article: «Le Cinéma de Duras: théâtre du corps lisant» dans *Protée* (automne 1992).

devant nous en chair et os, que l'on peut voir leurs postillons, leur sueur, que l'on peut craindre leur chute, leur mort même, est-ce pour cela qu'il y a *plus de corps* au théâtre qu'au cinéma, et plus au cinéma qu'en littérature puisque l'on n'y a affaire qu'à des mots?

Pourtant, le corps du théâtre ne peut-il pas aussi s'effacer jusqu'à ne devenir qu'un tronc chez Beckett dans *Oh! Les beaux jours* ou simplement une bouche dans *Not I*. Cette bouche n'apparaît-elle pas alors comme l'élément minimal du corps théâtral? Ce dernier étant *corps vu*, forme plastique, mais surtout *corps entendu*, support charnel, désirant d'une voix, elle-même support d'un texte. Car le corps théâtral incarne toujours la rencontre d'un sujet avec le langage, et du langage avec un corps particulier. La bouche de Beckett représente bien cette rencontre. Elle est point dans l'espace, trou dans le décor, simple présence des organes de la phonation, point d'articulation de deux invisibles, le choc de deux structures et de deux désirs: le corps de l'acteur et le texte de l'auteur. Le corps du théâtre représente-t-il alors spécifiquement cette rencontre avec le langage comme altérité, avec le langage comme ce qui remplit la bouche du corps? Qu'en est-il alors de la spécificité du texte de théâtre, quand il faut le créer comme ce qui va rencontrer un autre corps?

Duras, écrivaine, cinéaste et dramaturge nous donne, après Beckett, un deuxième pointillé, un caillou blanc à déposer dans notre questionnement:

Je ne sais rien, de la différence entre lire et écrire, entre lire et voir. Entendre. Je vois de moins en moins de différence. Je n'aperçois plus rien de différent entre le théâtre et le cinéma, le cinéma et l'écrit, le théâtre et l'écrit. J'ai souvent répondu qu'il y en avait. Je l'ai cru un moment donné. Je ne le crois plus. Je ne vois plus. Entre un texte écrit pour être enfermé dans le livre et un texte écrit pour être volatilisé sur la scène je ne vois pas non plus de différence essentielle. Interne.

Je vois des différences extérieures. Je vois une différence dans le sort du texte. Mais autrement, non³.

Duras se place évidemment ici en position de productrice de texte, un texte *écrit pour* être «enfermé dans un livre» ou un texte de théâtre destiné à être «volatilisé sur la scène». *Enfermé*, le texte à lire est toujours retrouvable tel quel; *volatilisé*, le texte théâtral se perd. Est-ce parce que ce dernier doit s'incarner dans un corps, passer dans et par un autre sujet (que l'auteure) pour advenir à l'écoute et au sens? Pourquoi donc cette indifférence pour elle en tant qu'auteure? L'incarnation obligatoire ne provoque-t-elle pas une approche totalement différente du texte de théâtre? Cette indifférence, pour Duras, est certainement due au fait que, pour elle, seul l'écrit reste de toute façon; il est la seule éternité, au-delà de toute incarnation: «Je parle de l'écrit. Je parle de l'écrit même quand j'ai l'air de parler du cinéma. Je ne sais pas parler d'autre chose⁴.» Parce que «le lieu où ça s'écrit», dit-elle ailleurs, «c'est un lieu où la respiration est raréfiée, il y a une diminution de l'acuité visuelle. Tout n'est pas entendu mais certaines choses seulement [...]. C'est un lieu blanc et noir⁵. L'abstraction de ce lieu, c'est aussi celle de la passion, de ce *pathos* qui est aussi le *pathologique*, là où tout est blanc ou noir, vie ou mort. C'est entre ce lieu et l'écrit que le corps pourrait advenir. Ce qui ferait du théâtre, la scène privilégiée pour parler la jouissance, la douleur, avec le silence et le cri, dans un théâtre de l'insupportable. Si Duras est dans cette indifférence quant au support de ses textes, elle qui justement cherche à mettre à jour cet indicible du corps, n'est-ce pas parce que l'indifférence vient de ce que le corps est déjà mort, déjà absenté dans notre civilisation de l'écrit? que le corps est effacé par le mot, par la lettre qui demeure la seule matérialité frappée d'éternité? L'origine de toute production culturelle n'est-elle pas fondée sur le sacrifice du corps, *sur cette livre de chair* qu'il faut payer pour passer dans le symbolique, que l'on soit homme ou femme?

³ Marguerite Duras, Introduction à l'Eden Cinéma, *Cahiers Renaud-Barrault*. Citée par Hélène Cixous «En attente de Femme: Aller à la mer», *le Monde* (28 avril 1977).

⁴ *Les Yeux verts*. Paris: Les Cahiers du Cinéma, 1979, p. 92.

⁵ Citée par Marcelle Marini. *Territoires du féminin avec Marguerite Duras*. Paris: Minuit, 1977, p. 53.

Il y aurait donc corps et corps: corps de l'acteur, matériau éphémère qui apparaît un moment, le temps du jeu, en pleine lumière, et qui, par là, se donne comme tout visible, tout dicible, transparent de vérité, de réalité sous les feux de la rampe; et puis un autre corps, celui qui est refoulé par le texte même, une image du corps de l'inconscient collectif oublié par la culture alphabétique, par la lettre, mais qui surgit parfois sur une *autre scène*. Celui-là n'a pas de mots pour se dire ou si peu. Juste quelques images distordues par la censure dont il est frappé. Lorsque Gilles Maheu disait en 1983⁶ que la multiplication des bars *topless* et des shows de *strip-tease* à Montréal étaient la conséquence d'un *manque de corps* au théâtre, c'est de ce deuxième corps dont il parlait. C'est la raison pour laquelle c'est effectivement de nuit, dans le noir qu'on cherche à l'entrevoir. Ce corps, support du voyeurisme de lecteurs qui cherche son secret, sa lettre, son signe, fait surgir l'autre scène, celle du désir et de l'inconscient. Il est un *corps de l'autre scène* qui, par la force de la censure puritaine et de son iconographie voyeuse, est devenu *corps de l'ob-scène* (le jeu étymologique est connu) et est condamné à le rester⁷. C'est d'ailleurs ce voyeurisme, cet œil du spectateur, qui est la clé de voûte du corps théâtral occidental: s'il y a souvent sacrifice, absence de corps et donc absence d'inconscient au théâtre, c'est que le «primat du visuel» sur l'auditif empêche le silence de s'installer, l'ombre de laisser passer les «battements de l'inconscient», disait Hélène Cixous⁸.

Corps de la lumière / corps de l'ombre

On peut ainsi distinguer deux *corps scéniques*: d'abord, un corps visible, en pleine lumière qui est un corps aux contours fixes, reconnaissable depuis que l'on s'est reconnu dans le miroir vers l'âge de deux ans (dirait Lacan). C'est une

⁶ Atelier de mime, *Festival de mime international*, Montréal, 1983.

⁷ Dans le *strip show*, la scène y est irrémédiablement le message, puisque c'est la différence de *l'autre sexe* (féminin) en tant qu'autre justement qui s'y donne à voir à l'infini. Cette chose de l'autre à voir, et qui n'est rien, le rien de son sexe, ne risque pas de s'épuiser, puisque cette différence, le corps de femme en tant que sexué, n'est que rarement parlé ailleurs.

⁸ Hélène Cixous, *op. cit.*

illusion optique, un corps iconique, une image de plénitude, image de l'humain qui dénie le manque et la mortalité, le devenir incessant du corps. Et puis, il y a un autre corps, celui «ob-scène», pris entre l'*Eros* et le *Thanatos*, corps troué, corps tendu vers la mort, corps du désir qui, dans nos cultures occidentales, va se faire voir ailleurs que dans le théâtre⁹.

Par cette duplication, le corps théâtral s'opacifie: de la transparence du premier corps vu, tout visible et dicible, on s'avance vers l'autre, obscur fondement de l'être, invisible parce qu'il œuvre au-delà de la scène de l'œil.

Pour distinguer ce qui est en fait deux dimensions du corps, nous tracerons à grandes lignes l'apport particulier de la psychanalyste Françoise Dolto dans un livre qui a fait date pour la psychanalyse, *l'Image inconsciente du corps*¹⁰. Dolto y reformule en les distinguant clairement les notions de *schéma corporel* — à comprendre comme notre «premier» corps, forme du corps comme unité, corps de l'autre humain, reconnaissable, corps conscient, visible du théâtre — et d'*image du corps* — cette ombre du premier, nécessaire dans la relation psychique, affective, langagière avec l'autre, dira Dolto. Pour elle, le schéma corporel est donc «une réalité de fait, il est en quelque sorte notre vivre charnel au contact du monde physique» (p. 18). Ce schéma est acquis par l'indépendance motrice: il est «abstraction d'un vécu du corps dans les trois dimensions de la réalité, se structure par l'apprentissage et l'expérience» (p. 23). Il est donc du côté de l'universel, de l'espèce, étant «en principe le même pour tous les individus (à peu près de même âge sous le même climat)». Enfin, ce schéma est ce qui «réfère le corps actuel dans l'espace à l'expérience immédiate. Il peut être indépendant du langage entendu comme histoire relationnelle du sujet aux autres» (p. 23). Mais, le corps n'est pas seulement volume et mobilité. Il est aussi à

⁹ Un trait, celui de la performance, pourrait être tiré entre les deux. Je ne m'aventurerai pas ici sur ce terrain. Je peux mentionner quand même le travail accompli par Nathalie Derome quant à ce corps oublié, entre autres dans une performance qui dit bien son nom: *le Retour du Refoulé (théâtre perforé)*, créée le 22 mai 1991 à la Bibliothèque Nationale du Québec.

¹⁰ Paris: Seuil, 1984.

penser comme une image intériorisée de soi en action dans le monde mais, surtout, en communication avec l'autre.

Lorsque personne n'est là, lorsqu'il y a une expérience sensorielle nouvelle en l'absence de témoin humain, c'est du schéma corporel seul que, théoriquement, il s'agit. Mais pratiquement, cette expérience sensorielle est, pour le sujet lui-même, recouverte par le *souvenir d'une relation symbolique déjà connue* [p. 38; nous soulignons]. [En effet, d]ans le temps actuel se répète toujours en filigrane quelque chose d'une relation d'un temps passé. La libido est mobilisée dans la relation actuelle, mais peut s'en trouver éveillée, re-suscitée, une image relationnelle archaïque, qui était restée refoulée et qui fait alors retour (p. 23).

C'est la synthèse de ces «souvenirs», et de ces «images relationnelles», «répétitivement vécues» que Dolto va appeler *image du corps*¹¹. Ce corps imaginaire est la représentation du sujet en devenir et est dépendante de la présence ou de l'absence de *l'autre comme corps*. Car elle s'ancre, dans sa constitution, dans l'histoire langagière et donc relationnelle du sujet et elle est activée subséquemment lors des rapports avec les autres. Elle permet, «croisée à notre schéma corporel», d'entrer en communication avec autrui. Ce qui fait dire à Dolto, que

¹¹ Notion, précisons-le, adoptée depuis avec enthousiasme par les analystes, car elle comble un manque quant à la pensée du corps en psychanalyse (freudienne et lacanienne); ce corps du sujet psychanalytique avait tendance à être défini comme une sorte de carte de zones érogènes, où s'inscrivaient circuits et déplacements pulsionnels (appelé alors corps «corps imaginaire» ou «corps libidinal»). Le corps reste alors comme lieu de l'inscription du symptôme, comme «texte» lisible par l'analyste. Le corps en tant que touché par l'autre, «fait» par l'autre réel étant très vite effacé au profit d'un corps-masse objectal, nécessaire théoriquement comme support d'écriture du destin humain. Voir entre autres: *Corps et langage en psychanalyse I et II*. Ed. Jacques Cosnier (Actes du colloque des Arcs). Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1982; particulièrement Sacco, François. «Le devenir du corps dans l'œuvre de Freud», vol. I, 5-24, qui résume, comme son titre l'indique, les ambiguïtés de la notion de «corps» chez Freud.

tout contact avec l'autre, que ce contact soit de communication ou d'évitement de communication, est sous-tendu par l'image du corps; car c'est dans *l'image du corps, support narcissique*, que le temps se croise à l'espace, que le passé inconscient résonne dans la relation présente (pp. 23-24).

Ainsi, qui dit «relation à un autre corps» dit aussi «relation langagière», et investissement libidinal: corps, mots et inconscient sont alors inextricables comme si le corps et les mots avaient une mémoire l'un de l'autre. En le disant ainsi, c'est presque la *mémoire involontaire* de Proust qui est interpellée. Dans cet événement sensoriel, Proust nous montrait que c'était le sujet dans sa totalité qui ressurgissait, le sujet comme un corps où s'était écrite la chose du passé retrouvable, où s'était imprégnée la sensation de la présence de l'autre. Dolto nous permet de penser ainsi plus clairement ce qui se passe de désirant et de douloureux entre corps et mots, entre corps et autre. Précisons que l'image inconsciente du corps de Dolto est activée dans la scène thérapeutique, c'est-à-dire une fois le corps allongé et le corps de l'autre réel devenu invisible: l'autre peut alors s'abstraire et devenir une position imaginaire et faire rejouer la ou les relations archaïques de l'analysant.

Qu'en est-il dans la scène théâtrale? Une scène qu'il faudra entendre comme mise en scène d'un corps face à une multitude d'autres corps, silencieux et dans l'obscurité, qui devra «jouer», interioriser un texte donné, pré-établi, comme une partition de gestes qui prédestine la parole et son sujet.

L'altérité du corps: le texte

C'est dans son rapport à ces autres silencieux et à cette partition textuelle que pourra ainsi se justifier une spécificité du corps de la production théâtrale. Le texte lu en silence de la littérature a été d'abord lu à haute voix, puis joué, *incarné* dirait-on: peut-on simplement alors envisager ce mouvement de la lecture silencieuse au jeu adressé (à l'autre, acteur et spectateur) comme ce qui fait le

théâtre? La lecture à haute voix deviendrait ainsi le point nodal entre le silence du corps lisant et la parole intégrée, inséparable du corps actant.

Comment «lire à haute voix» est-il une *incarnation* du texte? Dans cette sorte de lecture, le lecteur *intériorise* le texte qui prend corps, occupe tout le corps. Il faut, avec Michel de Certeau, la différencier de la lecture silencieuse:

à son niveau le plus élémentaire, la lecture est devenue depuis trois siècles *une geste de l'œil*. Elle n'est plus accompagnée, comme auparavant, par la rumeur d'une articulation vocale ni par le mouvement d'une manducation musculaire [...]. Autrefois, le lecteur intériorisait le texte; il faisait de sa voix le corps de l'autre; il en était l'acteur. Aujourd'hui le texte n'impose plus son rythme au sujet, il ne se manifeste plus par la voix du lecteur. Ce retrait du corps, condition de son autonomie, est une mise à distance du texte. Il est pour le lecteur son *habeas corpus*. Parce que le corps se retire du texte pour n'y plus engager qu'une mobilité de l'œil, la configuration géographique du texte organise de moins en moins l'activité du lecteur. La lecture se libère du sol qui la déterminait. Elle s'en détache. L'autonomie de l'œil suspend les complicités du corps avec le texte; elle le délie du lieu scripturaire; elle fait de l'écrit un ob-jet et elle accroît les possibilités qu'a le sujet de circuler [...]. Émancipé des lieux, le corps lisant est plus libre de ses mouvements. Il gestue ainsi la capacité qu'a chaque sujet de convertir le texte par la lecture et de le «brûler» comme on brûle les étapes¹².

Ce qu'il faut noter, c'est que dans la lecture à haute voix, le texte disparaît comme altérité et que le seul autre qui subsiste, c'est bien alors la voix, puisqu'il n'y a pas d'adresse, de communication: «il [fait] de sa voix le corps de l'autre», dit Certeau (p. 294) de ce type de lecteur, «il en [est] l'acteur.» Effectivement,

¹² «Lire: un braconnage», *l'Invention du quotidien*. Vol. I, *Arts de faire*. Paris: 10/18, 1980, pp. 294-295.

lorsqu'on surprend quelqu'un qui fait cette sorte de lecture, on reconnaît une certaine blancheur dans la voix qui nous indique que la personne ne s'adresse pas, qu'elle est seule dans le déchiffrement, à se coltiner avec les lettres, les mots, les phrases¹³. La lecture à haute voix est ainsi posée comme le point nodal entre le silence du corps lisant et le bruit du corps actant, corps théâtral parce que *pris par le texte*. Une fois la voix devenue la «seule» altérité, le théâtre peut commencer. Précisons cependant que c'est une fois que la voix deviendra celle d'un personnage que le théâtre adviendra comme mise en scène, visible. La communication illusoire du texte pourra alors s'imaginer avec un autre (personnage): mais l'autre du théâtre restera un simulacre d'autre, car l'autre acteur ou actrice avec qui l'on «joue» n'est également qu'un corps-textualisé, un corps qui continue à «lire à haute voix» d'abord à faire semblant de s'adresser alors qu'il est en fait pris par le texte omnipotent. Là où l'ambiguïté de la situation théâtrale apparaît dans toute son ampleur, c'est justement dans cette relation à l'autre. Quel est l'autre de l'acteur? l'autre du spectateur? De quelle communication s'agit-il au théâtre? Sur scène, en effet, l'autre n'est pas un corps réel en relation avec le sujet qui parle: il n'est pas là où le langage s'adresse à lui, il attend la fin de la tirade pour parler son texte. L'autre n'entend pas le désir d'un quelconque corps, il répond à une réplique: il suit la partition apprise. Son corps est un texte. L'autre du théâtre est alors un *simulacre* d'autre, car il n'est que ce corps-textualisé, en quelque sorte un corps lisant à haute voix, pris par le texte, et donc absentéisé. Le corps de l'acteur est effacé comme corps d'un sujet désirant, en confrontation avec de l'autre, et avec le langage. L'altérité du corps théâtral, n'est-ce pas donc d'abord ce texte donné à jouer? Où est lisible/visible le refoulement de son omniprésence

¹³ Voir ce qu'en dit Alain Juranville, *Lacan et la philosophie*. Paris: P.U.F., 1988: «[La lecture] implique dès l'intention de lire, un *deuil* de la présence de l'Autre. [...] Cela se marque aussi bien dans la solitude de la lecture silencieuse que dans la lecture à haute voix. [...] La lecture se déploie dans le cadre d'un temps imaginaire radical où le réel même du lecteur semble s'effacer. Mais cette absence de l'Autre ne signifie nullement qu'il «n'existe pas». La lecture au contraire s'accomplit comme mise en évidence de cette ex-sistence, épreuve de cette ex-sistence. À partir de quoi peut se faire la rencontre de l'autre comme esprit, la communion spirituelle. Lire est épreuve voulue du manque de l'Autre» (p. 456).

comme superstructure qui dirige gestes, corps, voix et simulacres de désir? Comment travailler ce refoulement pour le mettre à jour?

Voilà comment, dans une intuition formidable, Marguerite Duras illustre ce qu'il en serait de cette mise à jour du rapport entre corps et lettre, corps et altérité, mise à jour qui par là même interdirait toute *mise en scène*, tout mouvement, toute illusion référentielle, toute illusion de communication. Elle parle de son texte *la Maladie de la mort*:

Ce sera sans image, ce sera véritablement *du texte dit à voir*, rien que ça [...]. Pour moi le texte serait lu sur la scène et des gens l'écouteraient. Le grand problème, c'est de «blanchir» l'endroit, le décaper de toute habitude du texte, exiger chaque soir l'oreille absolue [...]. Il faut quelqu'un qui ne ressente que la portée profonde de la parole, qui soit sourd à sa portée allusive, sa portée de communication¹⁴.

Cette mise en scène aurait perdu l'autre comme présence physique en ne faisant pas semblant de s'adresser à lui. Hélène Cixous, qui a travaillé avec Duras dans la mise en scène de *Portrait de Dora*, pose l'éthique de cette approche du théâtre. Car ce faisant, ce que Duras refuse, c'est en fait de «renforcer l'opposition réel-imaginaire», qui, disait Cixous, «profite à ceux qui ont intérêt au simulacre»¹⁵. Si le corps comme imaginaire en proie au langage est effacé au théâtre, secondaire, si on se contente de faire bouger le corps autour du texte, c'est croire qu'il est corps comblé, sans désir, sans angoisse. Et sans désir, pas de différence sexuelle non plus. Le théâtre reste alors reproduction de ce qu'Hélène Cixous appelait le «Vieux Jeu», celui du rôle, «figure dit-elle, de tous les cirques, tribunaux et autres scènes du social où les hommes vont se faire voir et s'en mettre plein la vue» (p. 231). Au contraire, ce que voudrait faire Marguerite Duras, c'est nous rendre témoins, par l'oreille, de la rencontre entre un corps et une écriture, rencontre qui donnerait lieu au désir et qui se produit

¹⁴ *Les yeux verts*, p. 231.

¹⁵ *Ibid.*

toujours dans le noir, dans l'oubli de l'alentour, dans l'effacement, alors, du cirque.

Faire parler le corps, ce n'est pas le donner à voir comme celui des personnages de bandes dessinées qui ont leurs mots dans une bulle, le donner dans son entièreté comme s'il était devant une caméra. Mais toutes ces questions posées sur les rapports corps-texte, corps-inconscient et donc aussi corps-sexe sont-elles obsolètes? Est-on rendu déjà plus loin dans le questionnement depuis les discours du corps des années 70? Ceci est-il une problématique spécifique à la culture française, culture de l'écrit à outrance? Les rapports entre corps et écrit, entre l'image inconsciente du corps et ses représentations symboliques sont-ils à penser différemment au Québec? autrement depuis l'intervention d'autres médias qui favorisent l'œil plutôt que l'oreille? Autant de points de suspension que nous devons laisser à la suite de ce début de réflexion sur le corps du théâtre et ses ombres.